La danse contemporaine de Germaine Acogny : un outil décolonial pour l'Afrique

Samson Abiola Akanni
Doctorant, Bowling Green State University, assistant diplômé, assistant d'enseignement
Dance Studies Association, Bowling Green, OH, 43402,
akannis@bgs.edu

How to cite this paper:
Akanni, S. A., (2023). La danse contemporaine de Germaine Acogny :un outil décolonial pour l'Afrique. *Global Africa*, (4), pp. 244-258.
https://doi.org/10.57832/tnyt-kj62

Received: May 31, 2023
Accepted: September 1, 2023
Published: December 20, 2023

Résumé

La matriarche de la danse africaine contemporaine, Germaine Acogny, est connue notamment pour avoir centré l'esthétique, les histoires et les philosophies africaines dans ses œuvres. Dans cet article, je présente sa performance *Somewhere at the Beginning* et sa « technique » comme des outils décoloniaux qui décentrent la domination occidentale dans les récits africains. Pour répondre aux questions suivantes : comment la technique d'Acogny peut-elle servir d'outil pour décoloniser les corps africains ? et de quelle manière la performance d'Acogny remet-elle en question les idéologies coloniales ? je m'appuie sur mon expérience personnelle et j'analyse les programmes, le manuel de l'École des Sables, les articles, les livres, les vidéos et le site web. Plus important encore, j'utilise les sept sens esthétiques africanistes de Kariamu Welsh Asante comme grille de lecture de la performance d'Acogny. Je conclus que les techniques de performance d'Acogny peuvent servir d'outil formidable pour bouleverser les normes hégémoniques tout en mettant l'accent sur l'esthétique africaine. Bien que la technique d'Acogny soit centrée sur l'Afrique, elle laisse place à l'interaction avec d'autres formes de danse du reste du monde. Elle crée ainsi un espace de synthèse et de dialogue global.

Mots-clés

Technique, Acogny, danse africaine contemporaine, décolonisation, esthétique africaine

Introduction

La décolonisation est un mot qui semble avoir été créé en 1932 par l'universitaire allemand Moritz Julius Bonn. Le terme s'est généralisé dans les années 1950 et 1960 pour décrire « le processus par lequel les peuples du tiers monde ont acquis leur indépendance vis-à-vis de leurs dirigeants coloniaux » (Chamberlain, 1999, p. 2). Au fil du temps, la « décolonisation » a été appliquée à divers contextes et pays pour évoquer différentes significations. Pour Ndlovu-Gatsheni (2013), « la décolonisation est devenue le terrain des illusions de libération et de mythes de liberté » (p. 66). L'idée que le colonialisme a pris fin lorsque plusieurs pays du monde ont obtenu leur indépendance n'est qu'une illusion. Aujourd'hui encore, plusieurs institutions de pays anciennement colonisés placent les idéaux occidentaux au centre de leur discours. C'est pourquoi Ndlovu-Gatsheni (2018), dans son livre *Epistemic Freedom in Africa*, évoque « la façon dont le colonialisme a persisté dans l'esprit des colonisés comme un cauchemar longtemps après que sa présence administrative/judiciaire a été démantelée » (p. 43). En référence à Ngugi wa Thiong'o, il définit la décolonisation « comme la recherche d'une perspective libératrice, une quête de pertinence et d'une assise ferme à partir de laquelle "nous nous voyons clairement en relation avec nous-mêmes et avec d'autres nous-mêmes dans l'univers" » (Ndlovu-Gatsheni, 2018, p. 115). C'est cette recherche d'une perspective libératrice et le besoin de créer un espace unique pour les épistémologies et les identités africaines qui m'ont attiré vers la danse africaine contemporaine de Germaine Acogny et la théorie de l'esthétique africaine de Kariamu Welsh Asante.

D'une part, Acogny, la mère de la danse africaine contemporaine, est réputée pour centrer les mouvements, les récits, les histoires, les réalités et les systèmes de connaissances traditionnels africains dans ses spectacles et ses ateliers de formation. D'autre part, Asante (2001) décrit l'esthétique de la danse africaine comme un art complexe, reconnaissable et distinct. En étudiant la performance d'Acogny à travers les éléments esthétiques africains qui, selon Asante, sont communs à plusieurs groupes ethniques en Afrique, je soutiens que l'étude des œuvres d'Acogny peut servir de formidable outil décolonial dans l'Afrique d'aujourd'hui. Outil décolonial dans le sens où il peut être utilisé pour défaire les épistémicides que Ndlovu-Gatsheni (2018) décrit comme le « meurtre des connaissances des peuples autochtones » (p. 3), en privilégiant les épistémologies africaines tout en étant conscient des autres épistémologies existantes, et en donnant un pouvoir à l'« Africain » dans la danse africaine contemporaine.

Sorgel (2020) affirme que « les artistes du continent africain et de la diaspora qui se produisent sur la scène mondiale doivent assumer la complexité de leur subjectivité et s'engager dans des interactions directes qui s'attaquent au pouvoir de l'esthétique blanche dans la danse » (p. 153). Il est crucial de discuter de l'esthétique de la danse africaine non pas seulement comme une caractéristique innée du continent, mais comme un outil décolonial efficace. Mes interrogations sont les suivantes : comment la technique d'Acogny peut-elle servir d'outil pour décoloniser les corps africains ? et de quelle manière la performance d'Acogny

remet-elle en question les idéologies coloniales ? Pour y répondre, j'analyse principalement la technique d'Acogny et j'examine sa performance intitulée *Somewhere at the Beginning*.

En outre, j'explore les implications de la danse africaine contemporaine. J'attire pour cela notre attention sur certaines définitions et interprétations de ce genre artistique afin de mettre en évidence la manière dont celui-ci renferme intrinsèquement des stratégies décoloniales. Bien qu'il existe peu de documents sur la danse africaine contemporaine et sur Germaine Acogny, j'ai rassemblé des données à partir d'ouvrages sur la danse, d'articles, de sites web, du manuel de l'École des Sables[1]et de YouTube. Mon analyse du travail d'Acogny est également étayée par mes années d'expérience en tant que danseur africain contemporain qui a enseigné, joué et participé à des ateliers de danse à travers l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. En outre, j'ai participé à l'atelier d'Acogny à l'université d'Ibadan, au Nigeria, lors du Festival international de danse Trufesta d'Adedayo Liadi en 2013. J'ai également assisté à sa performance en direct pendant cette période, et j'ai continué à suivre ses événements depuis lors. Récemment, j'ai vu et écrit une critique (non publiée) de sa pièce en duo intitulée *Common Grounds*, jouée le 22 octobre 2022 à Ann Arbor, aux États-Unis. En me concentrant sur la pièce solo d'Acogny intitulée *Somewhere at the Beginning* et sur son enseignement « technique », je mets toutes les données susmentionnées et mes expériences de danse en conversation les unes avec les autres. Je cherche les points communs et les différences entre ce qu'Acogny dit et fait pour donner un sens aux stratégies décoloniales dans son travail.

Un lien entre la danse contemporaine africaine, la décolonisation et Acogny

Le développement de la danse contemporaine en Afrique remonte au festival et au concours de danse parrainés par la France intitulés « Rencontres chorégraphiques de l'Afrique et de l'océan Indien » (Adewole, 2018, p. 3). C'est à cette époque (1995) qu'Alphonse Tierou (un chorégraphe ivoirien) a protesté contre l'imposition de critères artistiques français à la danse africaine. Les organisateurs ont fixé une règle selon laquelle les participants devaient présenter une nouvelle forme de danse « qui ne devait pas être associée aux idées de la tradition africaine, mais qui conservait des motifs ou des signifiants que le public occidental percevrait comme étant africains » (Adewole, 2018, p. 4). Cette règle est apparue comme une autre forme de néocolonialisme culturel et a provoqué un vif intérêt chez les artistes et les chercheurs africains. Par ailleurs, Adedayo Liadi – l'un des sept danseurs sélectionnés sur trois cents pour participer au « programme des artistes en résidence au Centre chorégraphique national de Nantes en France en 1995 » – parle de son interview d'après spectacle à Londres (Kansese, 2013, p. 287). Au cours de cet entretien, il a été demandé à Liadi pourquoi il ne s'était pas produit en

1 L'École des Sables est une école de danse créée par Germaine Acogny dans son pays d'origine, le Sénégal. Elle est située sur la colline de Toubab Dialaw, un village de pêcheurs. Elle dispose de deux immenses espaces de danse ouverts, l'un avec un sol en sable appelé « Kër Aloopho » et l'autre avec un plancher de danse professionnel en bois appelé « salle Henriette ». L'utilisation d'un sol sablonneux peut être interprétée comme une stratégie consciente visant à centrer les récits et la culture africains, puisque nous dansons traditionnellement pieds nus sur des sols sablonneux. En fait, le nom de cet espace, Kër Aloopho, souvent associé à la grand-mère d'Acogny, une prêtresse yoruba, contribue à réitérer cette idée d'afrocentrisme. La salle Henriette est utilisée pour les répétitions de danse, les conférences et les séminaires (Acogny Technique Handbook, 2022, p. 19).

costume africain, et il a répondu que « sa danse n'était pas de la "danse africaine" mais de la "danse contemporaine" » (Okoye, 2017, para. 1). Cette idée consistant à maintenir la supériorité sur l'esthétique africaine et à la considérer comme exotique ou « autre » semble importante pour les Occidentaux. Par conséquent, je soutiens que si les Occidentaux continuent à établir les règles des spectacles de danse internationaux ou osent demander pourquoi un Africain s'est produit sans costume africain, la danse africaine contemporaine et la décolonialité risquent d'échouer.

Des chercheurs comme Jane Desmond (2001) et Funmi Adewole (2018) ont soutenu que la danse africaine contemporaine devrait être définie par ses praticiens ou ceux qui s'y investissent. Kansese (2013) affirme que la danse contemporaine « ne peut pas être identifiée comme une forme particulière, puisqu'elle varie avec chaque chorégraphe et avec chaque danse créée » (p. 284). Okoye approfondit cette définition en affirmant que « la danse contemporaine s'ouvre plus facilement à l'appropriation et à la reconfiguration. En tant que telle, elle s'est exprimée dans de multiples formes stylistiques mais en gardant toujours l'influence des cultures de danse locales et traditionnelles » (Okoye, 2017, para. 7). La danse contemporaine peut prendre de multiples formes et structures en fonction du chorégraphe. Cette malléabilité du genre est la raison pour laquelle ses praticiens africains ont pu l'adapter à leur goût. Lorsque Liadi est revenu se produire au Nigeria après avoir été formé en Europe, il s'est rendu compte que les Nigérians ne pouvaient pas vraiment apprécier ses pièces de danse, car elles étaient considérées comme étrangères. Il a donc commencé à expérimenter de nouvelles formes en mélangeant « le symbolisme yoruba avec des gestes et des mouvements quotidiens de piétons associés à des éléments de danses autochtones pour créer un paysage cosmopolite et multiethnique » (Adewole, 2018, p. 9). Bien que l'intention de Liadi ait pu être de toucher le public nigérian, ses performances peuvent être considérées comme une forme de décolonisation. Il a réussi à se faire une place en déplaçant les idéaux occidentaux hors de sa danse. Mais Liadi n'est ni le premier ni le seul, de nombreux chorégraphes africains contemporains ont réussi à centraliser les récits africains dans leurs œuvres, notamment Christopher Emmanuel, Qudus Onikeku, Segun Adefila et Germaine Acogny, la plus ancienne et la plus emblématique.

La carrière de Germaine Acogny reflète de multiples facettes de la réalité africaine. Sa grand-mère était une prêtresse vaudou au Bénin et Acogny « a toujours senti la présence de sa grand-mère, notamment à travers sa danse » (Sorgel, 2020 p. 39). C'est probablement grâce à cette présence qu'Acogny a appris plusieurs danses traditionnelles africaines et qu'elle s'est fait un devoir de toujours porter cette part de son identité où qu'elle aille. L'africanité dont Acogny fait preuve dans ses performances à l'international fait d'elle une figure exceptionnelle pour discuter de la décolonisation de la danse dans l'Afrique postcoloniale.

Le premier studio de danse d'Acogny a été créé à Dakar en 1968, et « entre 1977 et 1982, elle a dirigé Mudra Afrique, créé à Dakar par Maurice Béjart et Léopold Sédar Senghor. En 1980, elle écrira son livre *Danse africaine*, publié en trois langues » (École des Sables Handbook, 2022, p. 7). Après la fermeture de Mudra Afrique, elle s'installe à Bruxelles et commence à travailler avec la compagnie de Maurice Béjart. Elle y crée des cours centrés sur les mouvements africains qui deviennent populaires auprès du public européen. En Afrique et dans le reste du monde, les gens commencent à apprécier davantage son travail. C'est ainsi qu'elle retourne

au Sénégal et ouvre une école dans le village de Fanghoumé avec des participants du monde entier. Aujourd'hui, Acogny enseigne, se produit et chorégraphie à l'échelle internationale.

Le cours de danse d'Acogny a reçu plusieurs noms de la part des médias. Dans la vidéo YouTube de CGTN Africa (2014), nous entendons différentes descriptions utilisées pour définir son cours de danse : « …Enracinée dans l'esthétique africaine… Germaine contemporaine incorpore la danse moderne… Danse africaine contemporaine… » Les questions qui viennent à l'esprit à ce stade sont les suivantes : ces descriptions se manifestent-elles dans sa danse ? si oui, y a-t-il un moyen de trouver un terme générique acceptable pour décrire la technique d'Acogny et d'autres formes africaines contemporaines qui s'alignent sur elle ? Les chercheurs africains ne sont généralement pas prompts à définir la danse africaine contemporaine, peut-être parce qu'ils ressentent le besoin de préserver le genre de la rigidité et de la codification, ou parce qu'il y a trop de praticiens avec leur approche unique de la danse. Quoi qu'il en soit, Okoye reconnaît que la danse africaine contemporaine est liée à l'Afrique et qu'elle est à la fois africaine et contemporaine. A partir de là, il fournit une définition détaillée de la danse contemporaine nigériane comme une « catégorie créative et dynamique spatialement et rythmiquement incarnée qui remet en question les orthodoxies reçues – à la fois dans les configurations esthétiques nigérianes et occidentales – et critique les particularités complexes et les vicissitudes de la vie quotidienne dans le Nigeria contemporain » (Okoye, 2017, para. 3). Alors que la définition d'Okoye penche vers une forme de danse qui critique à la fois le local et l'occidental, la définition de Kansese suggère une forme d'hybridité. Kansese (2013) change même la disposition du nom du genre, selon lui « la danse contemporaine nigériane est parfois considérée comme un mélange de différentes idées, à la fois autochtones et exotiques » (p. 285). D'autres pays africains ont également leurs propres approches de la danse contemporaine. Par exemple, Nadine Sieveking « décrit la danse contemporaine au Burkina Faso comme une pratique culturelle cosmopolite qui a émergé à la croisée des mondes artistiques locaux et mondiaux et de la sphère des politiques de développement » (Sieveking, citée dans Adewole, 2018, p. 4). Cette définition se situe à l'intersection des formes autochtones, des formes internationales et des questions politiques. On pourrait donc dire qu'elle est propre au Burkina Faso. Bien qu'il ne semble pas y avoir de définition singulière qui condense ce qu'est la danse africaine contemporaine, je voudrais réitérer qu'il devrait toujours y avoir quelque chose d'« africain » dans chaque danse africaine contemporaine. Et je crois qu'une exploration ou un développement de la partie « africaine » du genre contribuera à la décolonisation.

Germaine Acogny a commencé à danser vers les années 1960, la décennie où la plupart des pays africains ont obtenu leur indépendance des colonisateurs. Elle a passé quelque temps en France, où elle a appris le ballet, mais en raison du body-shaming qu'elle subissait, elle a développé sa technique en réaction (Swanson, 2019, p. 3). Le message qu'elle essayait probablement de faire passer était que tous les corps devraient être appréciés pour leur caractère unique. Dans ses cours, on pouvait voir les cinq positions des pieds de ballet, le grand plié et les positions des mains de ballet, mais le tout intégré aux mouvements de la danse africaine

(Swanson, 2019, p. 3). Ce qu'elle fait ressemble beaucoup à ce qu'a fait Katherine Dunham[2] : elle enfreint les règles du ballet et y intègre des éléments africains. Néanmoins, les éléments africains dans la technique d'Acogny semblent plus visibles.

Si « la véritable décolonisation commence par un engagement critique avec son propre monde », je dirais que la danse africaine contemporaine est intrinsèquement un outil décolonial (Eze, 2015, p. 411). Ses praticiens et ses chercheurs doivent souvent faire preuve d'un esprit critique par rapport au contexte local et mondial pour faire naître une œuvre singulière qui s'adresse à ces deux mondes. Il est important de noter que même si la danse africaine contemporaine semble perturber les règles traditionnelles et les idéaux occidentaux, il ne s'agit pas d'un rejet absolu des deux. Dans la section suivante de cet article, j'examine la pièce solo *Somewhere at the Beginning* d'Acogny avec l'intention de comprendre comment la performance sert d'outil décolonial.

Esthétique africaine et outils décoloniaux dans *Somewhere at the Beginning*

Somewhere at the Beginning[3] est une chorégraphie d'une heure interprétée par Acogny. Elle a fait une tournée dans plusieurs espaces théâtraux, dont la Biennale di Venezia en Italie en 2016 et le Curve Theatre au Royaume-Uni en 2018. Cependant, mon analyse est basée sur la version enregistrée sur Youtube mise en ligne par Laure Marcelot en 2020. *Somewhere at the Beginning* explore les conceptions africaines de la réincarnation, de la naissance, de la mort, du rituel, de la croyance, du genre et de l'esthétique. Acogny interprète le monde à travers les yeux de sa grand-mère Aloopho, une prêtresse yoruba qui pratiquait le vaudou. Elle affronte les blessures de la colonisation, y compris celle qui a conduit son père à croire que les dieux de ses ancêtres étaient des démons. Elle termine son spectacle par un rituel de masque d'oiseau, se présente comme la mère de son père, baptise son père et lui pardonne d'avoir suivi aveuglément l'homme blanc. Elle se fraye ensuite un chemin à travers un nouveau départ qui centre les récits africains sur les discours mondiaux.

2 Katherine Dunham (1909-2006) a été l'une des plus grandes danseuses du XXe siècle. Ses œuvres ont franchi les barrières de la race et du genre, et elle est parfois considérée comme la « matriarche et la reine mère de la danse noire ». Voir Das (2017) pour plus d'informations.

3 https://www.youtube.com/watch?v=MpTpH3DyMzg&ab_channel=LaureMalecot



Photo 1: Germaine Acogny pendant sa représentation de *Somewhere at the Beginning* (Sorgel, 2020, p. 42).

Avant de commencer mon analyse, il est important de définir la décolonisation et de comprendre comment la mentalité coloniale fonctionne en Afrique. Anurima Banerji et Royona Mitra (2020) affirment :

> Dans notre titre, nous évoquons le terme « décolonisation » dans toute sa complexité et son aspect incongru, en reconnaissant que cet acte politique renvoie à la perturbation d'une série de hiérarchies sociales normatives. Nous sommes conscients ici de la nécessité de faire la différence entre la «décolonisation» en tant qu'acte matériel et la «décolonialité» en tant que destruction des épistémologies impérialistes. (p. 22)

La décolonisation consiste à réparer les dommages causés par les structures coloniales et à bouleverser les hiérarchies sociales normatives. Pour de nombreux Africains, et pas seulement pour les danseurs africains, la décolonisation est nécessaire parce que certains continuent à penser que « l'homme blanc » leur est supérieur. De nombreux danseurs africains, dont je fais partie, ont grandi en croyant que la pratique de certaines coutumes occidentales était indispensable pour réussir dans la vie. De fait, il existe des structures qui contribuent à renforcer cette idée : des écoles primaires privées dans les villes qui enseignent le ballet comme seule activité extrascolaire, des parents qui veulent que leurs enfants ne parlent pas d'autre langue maternelle que l'anglais, des universités qui n'autorisent que le costume-cravate dans les cérémonies officielles, des départements d'histoire qui se concentrent sur l'enseignement de l'histoire occidentale, etc. Encore aujourd'hui, de nombreux Africains placent les pratiques occidentales à un niveau bien supérieur aux leurs. D'où la nécessité d'entraver cette hiérarchie normative.

Bien qu'il soit joué sur la terre des Européens, *Somewhere at the Beginning* est centré sur l'esthétique africaine et va même jusqu'à « attaquer de front les meurtrissures

du colonialisme ». (Sorgel, 2020, p. 42). En affrontant le colonialisme et en centrant les récits africains, Acogny met à mal l'idée que le « blanc » est supérieur et pur. Elle révèle les ruines laissées par le colonialisme à travers ses récits et sa danse, et encourage les autres Africains à embrasser leurs racines.

Pour examiner le contenu de *Somewhere at the Beginning*. Je m'appuie sur les sept sens esthétiques africains d'Asante (2001), à savoir : « la polyrythmie, le polycentrisme, le curviligne, le dimensionnel, la mémoire épique, l'holistique et la répétition » (p. 146). Je trouve que ces esthétiques conviennent à mon analyse parce qu'elles saisissent largement les points communs des danses africaines. De même, Acogny plaide pour que sa technique soit utilisée comme un outil par tous les danseurs africains contemporains et au-delà. Ces sept esthétiques m'aident à réaffirmer l'idée que la performance d'Acogny est très différente des danses modernes/contemporaines de l'Occident. Il est rare de trouver un mouvement de danse, une chanson, un costume, un thème, une histoire ou une posture tiré du ballet dans les œuvres d'Acogny. La principale source de ses mouvements se trouve dans les rituels, les cérémonies et les danses traditionnelles africaines, entre autres. En accordant plus d'importance, de confiance et de pouvoir à la gestuelle africaine, *Somewhere at the Beginning* perturbe la mentalité coloniale selon laquelle les danses africaines ne sont pas raffinées et ne sont peut-être pas dignes de figurer sur la scène internationale. Récompensée à de multiples reprises dans le monde entier, Acogny sert de preuve vivante aux artistes africains en devenir qui ne sont pas sûrs du pouvoir de leur esthétique africaine à l'échelle internationale.

Le premier sens esthétique analysé dans *Somewhere at the Beginning* est la polyrythmie. À de multiples reprises dans la vidéo, nous entendons différents instruments (membranophones, chordophones, idiophones, aérophones, électrophones et voix) en accord avec des mouvements. Selon Asante (2001), « la polyrythmie va au-delà de l'harmonisation de plusieurs instruments. Le corps humain doit compléter ce rythme » (p. 146). Certains interprètes de danses africaines produisent des sons. Dans *Somewhere at the beginning*, on entend parfois Acogny émettre des sons malgré la musique de fond. Ces cris de bonheur, de tristesse et de confusion, entre autres, contribuent à l'originalité de cette pièce. De plus, lorsque le son composé résonne, nous voyons Acogny vibrer, comme si le son et ses mouvements ne faisaient qu'un. Cette idée qu'un danseur complète un rythme est courante en Afrique. Avec l'aide du tambour parlant, certains danseurs vont jusqu'à avoir des conversations avec les batteurs par le biais de la danse. La polyrythmie est une esthétique qui peut être enseignée dans les écoles comme alternative à l'esthétique occidentale, servant ainsi d'outil décolonial.

Le deuxième outil esthétique est le polycentrisme. Le milieu de la vidéo illustre le polycentrisme, c'est-à-dire l'idée d'« extra »– la capacité d'être mentalement conscient des multiples instruments de musique jouant en même temps et de permettre aux différents muscles de son corps de réagir différemment à ces rythmes. Alors que les membres d'Acogny vibrent à un rythme très rapide, plus proche du staccato, ses mains se déplacent dans un mouvement fluide et soutenu, et en même temps, sa tête bouge très légèrement, le tout servant d'instrumentation complémentaire au son du jeu. Acogny est célèbre pour sa capacité à bouger plusieurs parties de son corps simultanément à plusieurs instruments de musique. Cette capacité ne lui est pas nécessairement propre, de nombreuses danses africaines, comme le *Bata* (une danse yoruba), requièrent une telle aptitude. S'il

est correctement codifié, ce mouvement à multiples facettes peut devenir une tendance sur laquelle les jeunes danseurs africains pourront s'appuyer lorsqu'ils apprendront l'art de la danse.

Le troisième sens esthétique abordé est le sens curviligne. Pour Asante (2001), « le curviligne [est] perçu dans la forme et la structure » (p. 146). De nombreux Africains croient au pouvoir des lignes circulaires, cette idée est liée aux religions et aux cultures des peuples africains. Bien que cette pièce ait été jouée sur une scène proscenium, nous voyons Acogny se déplacer sur plusieurs lignes comme si le public l'entourait, elle fait des gestes circulaires avec ses mains, tourne sur place, danse en suivant le sens de la marche vers le haut de la scène, se déplace en cercles comme si elle marchait dans une procession rituelle ; tous ces éléments illustrent la nature curviligne de sa performance. Là encore, elle puise dans l'ontologie et l'épistémologie de la religion et de la culture africaines.

Le quatrième sens abordé est celui de la dimensionnalité. « L'un des aspects de la profondeur dans la danse africaine est la texture. La musique est texturée, la danse est texturée, l'art est texturé » (Asante, 2001, p. 147). Dans les danses africaines, il est généralement nécessaire de trouver une texture au mouvement, un mouvement doit avoir de multiples interprétations intéressantes qui démontrent la maîtrise. Dans le ballet, par exemple, il y a une certaine façon d'exécuter une pirouette, la tête doit bouger en dernier mais arriver en premier. Mais dans de nombreuses danses africaines, votre capacité à ajouter une texture supplémentaire ou à modifier un certain mouvement témoigne de votre maîtrise. Une pirouette qui exige que la tête bouge en premier sera considérée comme erronée en ballet, mais pourrait être considérée comme créative s'il s'agit d'une technique africaine. La capacité d'une personne à effectuer une contraction ou une forme supplémentaire pendant l'exécution d'un mouvement témoigne de sa maîtrise. Dans *Somewhere at the Beginning*, nous voyons Acogny exécuter un mouvement texturé en agitant sa jupe, en touchant le sol et en faisant trembler sa main ; il y a une virtuosité dans le rythme et la précision de ces mouvements. La dimensionnalité dont fait preuve Acogny est assez difficile à atteindre en tant que danseuse. C'est pourquoi je considère qu'il s'agit d'une technique stimulante à laquelle les jeunes danseurs africains peuvent consacrer beaucoup de temps à maîtriser et à apprécier au lieu de danses qui ne correspondent pas nécessairement à leur réalité.

Le cinquième sens esthétique africain d'Asante (2001) est la mémoire épique. Elle s'y réfère comme suit :

> Une mémoire retrouvée qui livre au spectateur le pathos, le sentiment et l'expérience sans raconter l'histoire littérale… il y a une dimension spirituelle dans cette conception de l'expérience… Elle n'est pas religieuse par définition mais peut impliquer un rituel ; c'est l'appel conscient et subconscient aux ancêtres, aux dieux, à l'esprit, pour permettre le flux d'énergie afin que l'artiste puisse créer. C'est plus qu'une soumission à l'autorité, présente ou ancestrale ; c'est une reconnaissance innée que la force créatrice est bien une force et non la personne qui accomplit l'acte de création. L'artiste peut la rejeter, la tuer ou l'accepter, mais les énergies créatrices viennent de l'intérieur en réponse à un initiateur spirituel. (p. 149)

Au début de cette performance, nous voyons un livre, une calebasse[4] et l'image d'une vieille femme sur l'écran. Lors de l'entretien qu'elle a accordé à Curve, Acogny a déclaré qu'elle était toujours en contact avec ses ancêtres lors de ses performances. La calebasse peut symboliser la culture africaine, tandis que le livre symbolise la tradition écrite de l'Occident. La présence de ces objets marque le début de la spiritualité dans cette danse. Dans la note de programme, Serre (2015) affirme que « Germaine parlait souvent de sa grand-mère Aloopho, qui était une prêtresse du Dahomey, mère du sacré et de la force » (p. 3). Acogny s'est souvent présentée comme une réincarnation de sa grand-mère. Selon la brève description sur le site web de Curve (2018), « *Somewhere at the Beginning* est une exploration personnelle de l'histoire de Germaine qui se penche sur sa propre famille et prend sa source dans le passé, ses racines dans le présent, et traverse l'espace et le temps pour aborder l'avenir avec un esprit de pardon » (para. 2). Ainsi, même si nous ne voyons qu'Acogny sur scène, elle représente et est en harmonie avec ceux qui l'ont précédée. Elle représente leur lutte, leur religion et leur histoire. Elle est le résultat de leur existence et, à travers ce spectacle, elle se souvient d'eux. En Afrique, la tradition orale est sans doute plus riche que la tradition écrite, car les gens se souviennent, apprennent et apprécient surtout par la pratique. L'acte de se souvenir à travers la performance d'Acogny est un autre outil décolonial formidable. L'acte de se souvenir et de faire des recherches sur le passé nous aide à nous rapprocher de ce passé. Il nous aide à approfondir nos racines afin que nous ne soyons pas facilement emportés par l'esthétique occidentale.

Asante (2001) qualifie le sixième sens d'holistique, « dans ce sens, les parties d'une création ne sont pas soulignées ou accentuées au-delà du tout » (p. 150). Tout au long de cette performance, nous remarquons qu'Acogny ne se contente pas de prêter attention aux sons et aux mouvements. Le silence et l'immobilité sont tout aussi importants. Nous la voyons assise, immobile, alors qu'elle repousse lentement le livre dans un silence total, et immédiatement après, elle se tient debout, dos au public. Tout au long de cette pièce, nous voyons parfois l'immobilité soigneusement superposée à des mouvements et le silence superposé à des sons. L'idée de l'holistique n'est pas, selon moi, propre à Acogny ou à l'Afrique, mais lorsqu'elle est correctement exploitée, elle peut servir d'outil décolonial. Les Africains ont des façons uniques de combiner son/silence et immobilité/mouvement qui reflètent leur culture. En explorant davantage cette idée, les danseurs africains peuvent continuer à créer des sons et des mouvements intéressants propres à leur vision du monde.

Le dernier sens esthétique donné par Asante (2001) est la répétition, pour elle, « ce n'est pas le refrain ou le chœur d'un mouvement, mais c'est l'intensification d'un mouvement, d'une séquence, ou [d'une] danse entière ». Dans cette performance, nous voyons Acogny tirer sur sa robe de temps en temps, mais chaque tirage est légèrement différent de l'autre en termes de position et d'intensité. Nous la voyons également marcher dans différentes directions, mais le motif et l'intensité de chaque marche sont différents. La danse africaine étant très liée à la religion et à la culture de son peuple, les mouvements culturels sont souvent utilisés pour atteindre un état de transe. Exécuter un mouvement une seule fois est considéré comme inefficace, car cela ne laisse pas suffisamment de place à l'appréciation. En revanche, la répétition de ce mouvement permet d'atteindre l'intensité, la

4 Bol africain traditionnel fabriqué en bois.

transcendance. Le mariage constant entre la musique, la danse et la religion est très fréquent en Afrique. C'est un autre outil qui peut servir la décolonisation lorsqu'il est exploré.

Dans la rubrique suivante, j'analyse la technique d'Acogny telle qu'elle est enseignée et pratiquée dans son école. Au cours de mon analyse, j'attire notre attention sur la force de la « technique » en tant qu'outil décolonial pour les Africains en Afrique ou dans la diaspora.

Les trois piliers de la technique d'Acogny : l'ondulation, la contraction et la trémulation

Swanson (2019) raconte comment Acogny a étudié l'éducation physique et la danse à l'école Simon-Siégel à Paris dans les années 1960. Elle déclare :

> En tant que seule étudiante africaine de l'école, Acogny a appris directement la reconnaissance par les institutions professionnelles de certaines formes de danse et leurs exigences strictes pour un type de corps spécifique à l'exclusion des autres. Elle décrit l'impulsion de sa technique comme [une confrontation avec le ballet classique] lorsque son professeur de ballet lui a dit que ses fesses étaient larges et ses pieds plats, Acogny a été inspirée pour créer sa technique dans laquelle son anatomie ne serait pas considérée comme défectueuse… « [J'ai] commencé à faire de grands pliés avec des ondulations dans ma colonne vertébrale. C'est de là qu'est née ma technique de danse » (p. 3).

Depuis sa création dans les années 1960, la technique d'Acogny n'a cessé de se développer pour devenir un genre à part entière. Dans le manuel de formation 2022-2023 sur la technique d'Acogny (Acogny Technique Handbook, 2022), il est écrit que la technique s'articule autour de trois éléments : « l'ondulation, la contraction et les vibrations/trémulations », tous motivés par la culture africaine (p. 3). L'ondulation, dans ce cas, a trait aux mouvements qui s'écoulent comme les vagues de la mer. On apprend aux danseurs à comprendre où commence et où finit un mouvement, quels sont les organes impliqués dans l'exécution correcte et sûre de ces mouvements, et comment ils augmentent et diminuent le rythme sans perdre le flux. Une bonne maîtrise de l'ondulation permet d'améliorer la coordination corporelle des danseurs lorsqu'ils expérimentent divers principes gestuels.

Le deuxième élément est la contraction, qui ressemble beaucoup à la technique de contraction et de relâchement de Martha Graham. Bien sûr, la contraction est un élément très présent dans la culture africaine, mais les spécialistes occidentaux de la danse l'associent souvent à Martha Graham. La contraction consiste à utiliser différentes parties du corps en opposition les unes aux autres. Par exemple, tirer le sternum vers le bas tout en pliant les genoux. Cette technique aide les danseurs à apprendre à créer des tensions dans différentes parties du corps et à relâcher ces tensions. Un danseur qui maîtrise cette technique peut créer l'illusion de se déplacer contre un vent violent. En outre, le fait de pouvoir rendre physique cet élément permet de donner de la texture et de l'émotion au mouvement du danseur, et les mouvements/activités ordinaires de tous les jours peuvent être transformés en mouvements de danse extraordinaires.

D'après mon expérience dans l'atelier d'Acogny, la vibration/trémulation est une technique relativement difficile que de nombreux danseurs ont du mal à exécuter au début. Quoi qu'il en soit, il s'agit de la capacité à créer une tension très forte dans plusieurs parties du corps, une tension si forte qu'elle fait vibrer le corps. Une personne qui ne maîtrise pas cette technique ne peut que faire vibrer le corps dans plusieurs positions.

Il est important de noter qu'au lieu de rejeter les techniques occidentales, Acogny a trouvé de la valeur dans beaucoup d'entre elles. Elle a pris le temps de les apprendre avant de développer sa technique faite d'éléments africains. Selon le Acogny Technique Handbook (2021), sa « technique » est liée à :

> la nature – plantes ou animaux – ainsi qu'à la vie quotidienne en Afrique. Elle utilise des images symboliques de la nature, comme le fromager, l'aigle, la pluie, le nénuphar, la poule d'Inde… Les mouvements sont précis, clairement définis et profondément liés à la respiration. Le résultat est une expression très pure, puissante et élégante (p. 3).

Lorsque le corps est complètement immobile et détendu, un facteur important qui sépare le mort du vivant est le fait que l'un respire ou à un rythme cardiaque et l'autre non. Cette respiration et ces battements de cœur stimulent un rythme (musique) et un mouvement (danse) dans le corps. C'est pourquoi un danseur doit maîtriser sa respiration, un exercice nécessaire non seulement pour les danseurs, mais pour tout être humain vivant. Si un danseur ne maîtrise pas correctement sa respiration, on peut remarquer que ses mouvements ne sont pas toujours aussi précis et contrôlés que possible, qu'il a du mal à apprendre un mouvement et, bien sûr, qu'il se fatigue rapidement. La technique d'Acogny « propose de retrouver le *corps perdu* en sentant la terre, le rythme, le battement du cœur et en découvrant un nouveau flux d'énergie physique » (Acogny Technique Handbook, 2021, p. 3). Elle emmène ses élèves dans des sites naturels (océan, forêt, zones rocheuses, zones sablonneuses, espaces ouverts) pour les aider à se mettre en phase avec la nature, à prendre conscience de leur environnement et de l'air qu'ils respirent.

Acogny se concentre également sur l'improvisation dans ses œuvres. Swanson (2019) y fait allusion lorsqu'elle affirme que « …bien que des éléments similaires puissent également être trouvés dans les pratiques de danse [d'Acogny], y compris le Contact Improvisation et le butô, par exemple, la technique Acogny introduit ces éléments comme faisant partie intégrante d'une pratique centrée sur l'Afrique, une pratique que les étudiants africains s'approprient » (p. 11). Pour clarifier davantage cette affirmation, le Acogny Technique Handbook (2022) précise que « par l'utilisation d'outils chorégraphiques de composition et d'improvisation, le danseur est invité à déconstruire le mouvement pour en faire de nouveaux et à utiliser ces nouvelles formes à des fins de composition » (p. 16). Ce concept d'improvisation, son fils Patrick Acogny, enseignant dans son école, l'approfondit également. L'improvisation et le Contact Improvisation sont des genres de danse à part entière. Ils requièrent des compétences différentes et sont importants pour créer quelque chose de nouveau à partir de l'ancien. Pour improviser, il faut être conscient du mouvement, mais ce qui est intéressant dans l'improvisation, c'est qu'un danseur commence à tisser des mouvements entre eux comme il ne l'a jamais fait auparavant et, grâce à cela, il peut créer des variantes de vocabulaires déjà existants. Selon le Acogny Technique Handbook (2021) :

> [Sa] formation encourage les danseurs africains à découvrir leur voie en transformant leurs danses traditionnelles en une expression et une forme modernes. Le travail de Germaine Acogny aide les danseurs à voir leurs propres gestes sous un angle différent, à les analyser et à les utiliser avec une créativité nouvelle. Sa technique est fortement liée à l'Afrique tout en appartenant à l'universel. Dans le monde de la danse occidentale, elle propose de pratiquer la danse africaine pour sa richesse, sa puissance et sa force, et de la vivre comme une nouvelle source d'inspiration. (p. 3)

Une chose que je considère parfois comme l'échec de certains établissements d'enseignement est leur incapacité à approfondir les forces et les faiblesses de chaque étudiant. Ils n'ont généralement pas le temps de travailler avec les étudiants au cas par cas, et certains d'entre eux peuvent à peine se permettre de payer les honoraires d'un professeur de danse personnel. À mon avis, chaque corps est unique et doit être traité comme tel. Certaines personnes ont des articulations en hyperextension, d'autres non, certaines ont des membres forts, d'autres ont le sens du rythme, etc. Par conséquent, chaque danseur mérite une attention individuelle qui va au-delà des cours de technique générale. C'est l'un des points forts de l'École des Sables, qui permet l'épanouissement personnel et collectif, en aidant les danseurs à se faire une place dans le monde de la danse. En tant que danseur dans le programme de l'école, vos expériences sont importantes. Avez-vous grandi en apprenant à peindre, à dessiner, à chanter ou à cultiver la terre ? Quelle que soit votre expérience, comment l'intégrer à votre formation ? C'est en puisant dans votre singularité que vous vous distinguerez facilement des autres, et c'est l'une des missions de l'École des Sables : « La formation propose […] une recherche de connaissance approfondie de soi, de son corps, de sa danse » (Acogny Technique Handbook, 2022, p. 3).

En outre, cette idée de développement individuel peut servir à maintenir des liens avec ses racines. J'ai le privilège d'en savoir assez sur mes ancêtres : comment ils vivaient, la religion qu'ils pratiquaient, l'endroit où ils ont été enterrés, le métier qu'ils exerçaient, etc. Je dirai que c'est parce que j'ai eu accès à leurs histoires que je suis là où je suis aujourd'hui. Savoir que mon grand-oncle était un saltimbanque, que mon père et son père aimaient danser et que mon grand-père était un avocat de village sont quelques-unes des raisons pour lesquelles j'ai osé poursuivre une maîtrise en Europe et un doctorat en Amérique ; connaître mes racines me motive à continuer à aller de l'avant lorsque les choses deviennent difficiles. Ce n'est même pas le plus intéressant : connaître ma danse traditionnelle et avoir quelque chose qui m'appartient n'a pas de prix. Cela a fait de moi un interprète plus fort, plein d'idées créatives. Même cet article a pris cette forme grâce à la richesse de mes connaissances en matière de danses africaines. Une personne connaissant ses racines ne sera pas facilement délogée lorsqu'elle vivra dans un lieu étranger, et ne considérera pas forcément une culture étrangère comme supérieure. Connaître ses racines est une étape fondamentale vers la décolonisation que préconise Acogny.

La technique d'Acogny n'exige pas que l'on soit enfermé dans ses propres expériences et explorations. Son œuvre s'apparente à ce qu'Okeke-Agulu (2015) définit comme « l'utilisation sélective de ressources et de formes artistiques provenant d'Afrique et de traditions européennes » – une synthèse naturelle, au lieu d'un nativisme non critique et d'une influence artistique occidentale indue (p. 265). D'un côté se trouve le négativisme non critique, cette idée de rejeter

tout ce qui n'est pas de sa culture. Par exemple, un Africain rejetant l'utilisation des médias sociaux, des téléphones et des avions, entre autres, principalement parce qu'il s'agit d'inventions occidentales. De l'autre, on trouve une influence artistique occidentale indue, liée à des artistes qui considèrent les formes de danse, les artistes et les techniques occidentales comme supérieures au point de les imposer de manière disproportionnée à la culture autochtone. La « synthèse naturelle » rappelle l'idée d'une rivière qui coule – les mouvements africains et occidentaux étant placés dans un dialogue où les deux voix sont entendues et appréciées ; l'Occident n'est pas supérieur (Swanson, 2019, p. 4). Ce concept de synthèse naturelle ne s'applique pas seulement aux Africains, mais au reste du monde. Je recommanderais la technique d'Acogny à tous les danseurs occidentaux qui maîtrisent le ballet ou d'autres formes de danse. Apprendre quelque chose de nouveau qui exige une reconfiguration de nos pensées sur les mouvements de la colonne vertébrale, les tremblements, les ondulations et l'improvisation, entre autres, peut être bénéfique pour notre corps de danseur. Même si les danseurs occidentaux n'apprennent pas cette technique, le fait de la voir enseignée sur le sable, dans l'océan et dans la forêt pourrait leur ouvrir les yeux et amorcer une nouvelle conversation.

Conclusion

Dans cet article, j'ai défini de manière générale la danse africaine contemporaine en m'appuyant sur les mots et les travaux de certains universitaires et praticiens africains. Je soutiens que la danse africaine contemporaine est intrinsèquement un outil décolonial. Ensuite, j'ai plongé dans le parcours artistique de Germaine Acogny, souvent considérée comme la mère de la danse africaine contemporaine. Elle a découvert cette discipline en réaction critique à son professeur de ballet qui la jugeait inapte en raison de ses fesses proéminentes et de ses pieds plats. J'ai interprété les trois différents éléments (ondulation, contraction et trémulation) qu'elle a développés sur la base de la danse africaine traditionnelle comme un outil de décolonialité. Au cours de mes discussions, j'ai également analysé sa « technique » en tant qu'outil viable pour renforcer les compétences en danse des danseurs africains et non africains. J'ai présenté une brève biographie d'Acogny, puis j'ai analysé certains éléments de son spectacle de danse intitulé *Somewhere in Between* afin d'éclairer la manière dont il sert de stratégie décoloniale.

J'ai découvert que ce qui distingue Acogny, c'est la centralisation de l'esthétique africaine et des histoires personnelles dans ses spectacles. Elle place sa formation de ballet et de danse moderne à la périphérie de son spectacle, tandis qu'elle centre les éléments esthétiques africains. Je pense qu'il s'agit d'une stratégie de décolonisation très efficace qui peut être adoptée non seulement par les Africains, mais aussi par les personnes d'autres régions du monde qui ont été soumises à la colonisation. Cependant, ma recommandation ici n'est pas que les artistes devraient se concentrer sur leurs éléments esthétiques propres au point de ne pas comprendre les autres danses du reste du monde. La « synthèse naturelle », qui fait appel à la capacité de puiser dans les danses du reste du monde – d'une manière non exploitante mais en dialogue – pour renforcer la sienne, est toujours une manière viable d'aborder la danse africaine contemporaine et la décolonisation.

En fait, pratiquement tous les artistes issus de pays anciennement colonisés qui pratiquent la synthèse naturelle ne devraient pas seulement se considérer comme des artistes, mais aussi comme des défenseurs potentiels de la décolonisation.

Bibliographie

Acogny Technique Handbook. (2021). École des Sables with the Participation of the eeg-cowles Foundation & C'est Comment. Consulté le 1er mars 2022 sur https://ecoledessables.org/wp-content/uploads/2020/12/Dossier-Formation-Acogny-eng.df

Acogny Technique Handbook. (2022). École des Sables in Partnership with the eeg-cowles Foundation. Consulté le 1er mars 2022 sur https://ecoledessables.org/wp-content/uploads/2021/08/Training-in-Germaine-Acogny-Technique-2022-2023.pdf

Adewole, F. (2018). James Mweu & Kunja Dance Theatre: Contemporary Dance as African Cultural Production. Dans Y. Hutchison, C. Okoye & S. Adeyemi (Éds.), *African Theatre 17: Contemporary Dance* (pp. 3-22). Boydell & Brewer. https://www.jstor.org/stable/j.ctvc16q3r.5

Asante, K. W. (2001). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. Dans A. Dils & A. Albright (Éds.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader* (pp. 11-26). Wesleyan University Press.

Banerji, A., & Mitra R. (2020). Introductory Remarks. Dans *Conversations Across the Field of Dance Studies: Decolonizing Dance Discourse* (pp. 22-24). Dance Studies Association, vol. XL.

CGTN Africa (2014, 07 mars). *Germaine Acogny Contemporary Dance* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9FcpRqozZqw&ab_channel=CGTNAfrica

Chamberlain, M. E. (1999). *Decolonization* (2e éd.). Blackwell Publishers.

Curve Theatre (2018, 07 mars). *Let's Dance International Frontiers 2018 | Germaine Acogny's Somewhere at the Beginning* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zQS_Dk31pTQ&t=69s&ab_channel=curvetheatre

Curve. (2018, 12 avril). Germaine Acogny: *Somewhere at the Beginning.* Let's Dance International Frontiers. https://www.curveonline.co.uk/whats-on/shows/germaine-acogny-somewhere-at-the-beginning/

Das, J. D. (2017). *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. Oxford University Press.

Desmond, J. (2001). Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906. A. Dills & A. Albright (Eds.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader* (pp. 11-26). Wesleyan University Press.

Diaz, A. C. (2014, 07 mai). *The March technique Germaine Acogny by Aida in École des Sables* [Vidéo]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=d7LBoZ6QP8k&ab_channel=aidacolmenerodiaz.

Eze, C. (2015). Decolonization and its Discontents: Thoughts on Post Colonial African Moral Self. *South African Journal of Philosophy*, *34*(4), 408-418. DOI: 10.1080/02580136.2015.1113822

"Germaine Acogny Contemporary Dance." *Youtube,* uploaded by CGTN, 07 mai 2014, https://www.youtube.com/watch?v=9FcpRqozZqw&ab_channel=CGTNAfrica.

Kansese, R. (2013). Contemporary Dance in Nigeria: The Emergent Form of Alajota Company. *The Dawn Journal*, *2*(1), 284-300.

La Biennale Di Venezia. (2021). Dance: Germaine Acogny & Mikaël Serre - Somewhere at the Beginning. https://www.labiennale.org/en/dance/2021/germaine-acogny-mika%c3%abl-serre-somewhere-beginning

Malecot, L. (2020, 24 décembre). A un endroit du début [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MpTpH3DyMzg&ab_channel=LaureMalecot.

Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2013). *Coloniality of power in Postcolonial Africa: Myths of decolonization*. CODESRIA.

Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2018). *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization*. Routledge.

Okeke-Agulu, C. (2015). *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Duke University Press.

Okoye, C. (2017, septembre). *Contemporary Dance, Not African Dance by Dr. Chukwuma Okoye*. Olaijo Arts World and Gallery. https://olaijoartsworld.wordpress.com/2017/09/26/774/

Serre, M. (2015, mai). *Program note for Somewhere at the Beginning.* Jant-Bi Productions.

Sorgel, S. (2020). *Contemporary African Dance Theatre: Phenomenology, Whiteness, and the Gaze*. Springer Nature.

Swanson, A. (2019). Codifying African Dance: The Germaine Acogny Technique and Antinomies of Postcolonial Cultural Production. *Critical African Studies*, *11*(6), 1-15. https://doi.org/10.1080/21681392.2019.1651663